



SCHUMANN

Humoreske

Sonata in F sharp minor

ANGELA HEWITT

hyperion



CONTENTS

TRACK LISTING	☞	page 3
ENGLISH	☞	page 4
FRANÇAIS	☞	page 9
DEUTSCH	☞	Seite 13

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

- Piano Sonata No 1 in F sharp minor** Op 11 [36'52]
- 1] Introduzione: Un poco adagio — Allegro vivace [13'51]
- 2] Aria [4'31]
- 3] Scherzo e Intermezzo: Allegrissimo — Lento [5'27]
- 4] Allegro un poco maestoso [12'59]
- Humoreske in B flat major** Op 20 [28'57]
- 5] Einfach — Sehr rasch und leicht — Wie im Anfang [5'44]
- 6] Hastig — Nach und nach immer lebhafter und stärker — Adagio ... [5'24]
- 7] Einfach und zart — Intermezzo [4'33]
- 8] Innig — Sehr lebhaft — Mit einigem Pomp [6'32]
- 9] Zum Beschluss [6'41]

ANGELA HEWITT piano

Recorded in Das Kulturzentrum Grand Hotel, Dobbiaco, Italy, on 16–19 March 2007

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI


Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Front Picture Research RICHARD HOWARD

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMVII


Front illustration: *At the Piano* (c1858) by James Abbott McNeill Whistler (1834–1903)
Taft Museum, Cincinnati, Ohio, USA / Bridgeman Art Library, London



‘**A**CRY FROM MY HEART TO YOURS’ was how Robert Schumann described his **Piano Sonata No 1 in F sharp minor, Op 11** to his beloved Clara Wieck. At the time he finished it, she was only sixteen years old; he was twenty-five. She was already one of the most famous pianists in Europe, with countless tours under her belt; he was still trying to make his name as a composer, having been forced to give up the thought of being a pianist after injuring his hand. His parents had wanted him to be a lawyer and had forced him to study law until he was twenty; her father (divorced from the mother when Clara was just five years old) had moulded his daughter into his own special creation of which he was very proud. Robert and Clara had met when she was a girl of nine and he came to study piano with her father. When she was still a child, he would tell her ghost stories which would have her shrieking in horror as well as laughter.

Funnily enough, in 1833 when he began writing this sonata, he was actually in love with somebody else: Ernestine von Fricken was also a pianist, but not of the same stature as Clara. She was a nobleman’s daughter, and also studied piano with Wieck. Before Ernestine and Robert became engaged Clara was packed off on yet another concert tour so as not to get in the way of the budding romance. Clara’s father saw that something might blossom between his pride and joy and the unknown composer, and there was no way he wanted her to be a *Hausfrau*. But then Schumann discovered the truth: that Ernestine was in fact a bit coarse, not at all well spoken, and illegitimate. That put him off. And probably Clara had never really left his mind anyway. He later said to her, ‘Ernestine had to happen for us to be together’.

By the time the Sonata was finished in 1835, the engagement with Ernestine was over, and Clara was now the woman he loved. Their first kiss in November of that year left Clara reeling: ‘When you gave me that first kiss, I




thought I would faint; everything went blank and I could barely hold the lamp that was lighting your way out.’

In the midst of all that, Schumann published his work as *Pianoforte Sonata, Dedicated to Clara, By Florestan and Eusebius, Op. 11*. That was all he wrote, and most people had no idea who Florestan and Eusebius were. In fact they were one person—he himself, to whose different personalities he had given these names: Florestan, a man full of action and vigour, and Eusebius, the melancholy dreamer. Schumann never really cared what the masses thought anyway. In the *Neue Zeitschrift für Musik*, a music journal of which he was editor, he had formed the imaginary league of *Davidsbündler* to counteract the conservative ‘Philistines’ of the musical world. This was probably just one more way to confuse them.

Even if Clara wasn’t first in his heart when he started writing the sonata, her imprints are all over it, and he completed the quote at the beginning of this programme note with the words, ‘in which your theme appears in every possible form’. That theme has since been identified as a falling scale of five notes which not only appears throughout this sonata, but also in the other two works of the same name (Opp 14 and 22) and in his Op 17 *Fantasy*.

The sonata could not open more arrestingly. Over a wave-like accompaniment, trumpet calls cry out for attention. After the parts are reversed and the left hand takes over the melody, we are, without knowing it, immediately presented with the theme of the second movement. The second half of that wonderful melody is presented in this introduction in as exalted a fashion as later on it is restrained. I admit that it is only while writing these notes that I realize that the opening gesture of this entire work—the trumpet call—is indeed also present in the first line of the slow movement, as a short interjection where the right hand crosses over the left. It is inverted, but the rhythm is the same. When the slow introduction




comes to a stop over an open fifth, we are presented with the movement proper, an *Allegro vivace*. Clara's presence is now hardly disguised. The opening motif, those jumping fifths, comes from one of her own compositions, 'Le ballet des revenants' ('The Ballet of the Ghosts') from her *Four Characteristic Pieces*, Op 5. In that piece, she also uses a fandango rhythm that comes from one of Robert's unfinished compositions of 1831 which bears that dance name as the title. Robert reuses this fandango rhythm in the sonata, and it permeates the whole first movement. So they borrowed from each other in their compositions, thus uniting themselves at least through music. After a feverish but held-back beginning, the *Allegro* bursts forth with incredible energy, making great demands on the player and requiring huge stamina. Eusebius makes his entrance in the dreamy second subject in A major, not forgetting to include that descending 'Clara' theme. The development section is notable for a brief look back to the slow introduction which enters suddenly but doesn't last long. At the end of the movement, Schumann doesn't want to let go. In the same way as Mendelssohn did at the end of the first movement of his violin concerto, the last chord is released, but one note hangs on, leading us without a break into the *Aria*.

This movement originated as the song *An Anna* which Schumann wrote when he was eighteen years old to a text by Justinus Kerner:

Nicht im Thale der süßen Heimath
Beim Gemurmeln der Silberquelle
Bleich getragen aus dem Schlachtfeld
Denk' ich dein, du süßes Leben, denk' ich dein.


*Not in the vale of the sweet homeland,
by the murmur of the silver spring,
do I think of thee, sweet life,
but when carried, pallid from the field of battle.*



In the sonata, he gives the indication *senza passione, ma espressivo* ('without passion, but expressive'). For me it is like a vision that is faraway but intensely affecting—not quite tangible. The words of the poem seem to me far too explicit. How much better it is to have the music without words! The middle section is a long cello solo, providing contrast before the return of the theme. Liszt said of this movement that it was 'one of the most beautiful pages we know'. For me it is one of the great moments in all the works of my repertoire.

Florestan pushes away Eusebius in the *Scherzo*, giving us a movement that is, in fact, quite crazy. Already marked *Allegro* at the beginning, the first trio gets even faster, and is quite impish in its behaviour. Playfulness is halted for a moment when we return to the sterner opening theme. But then another character enters in the *Intermezzo*, with the indication *Alla burla, ma pomposo* ('Like a burlesque, but pompous'). This must be a character from the *Davidsbund* poking fun at somebody and giving us a caricature of a polonaise. Then the really crazy part breaks out: a sort of recitative, interrupted by exclamatory chords. One character is obviously really being a nuisance. He tries to sneak in the back door (that ascending scale marked *Quasi oboe* which I love to play with one finger!), but is abruptly stopped. All of this has to be taken very humorously. I have seen it played with total seriousness—which surely completely misses the point.

The last movement is a massive, orchestral-sounding construction which, in the wrong hands, can sound interminable. I love every moment of it. Schumann has come in for some pretty bad criticism here: how dare he not write a development section, but rather just repeat a very long exposition all over again in different keys, and then merely tack on a coda? The material hangs together too loosely. Does it really matter all that much, I say, when the material is so inspired, and there are moments of




almost impossibly poignant tenderness? How much better it is to write something like this than a movement that is perfect in form but boring. Clara must have liked it, because she considered this sonata to be among Robert's finest creations. The opening theme, often played too fast, once more contains those five notes, this time ascending and descending. Moods are changed abruptly—a real combination of Florestan and Eusebius here, and a sure sign of emotional turmoil. When he does get to that coda, all is let loose, but then Schumann can't refrain from one final moment of doubt, pausing briefly before letting his heart soar in a final upward gesture.

The **Humoreske in B flat major, Op 20** is another work that is often given short shrift by critics and musicologists. Maurice Hinson in his *Guide to the Pianist's Repertoire* says that 'its numerous themes make it difficult to follow'. Again Schumann is criticized in this work for a lack of unity and structure. (Schumann wrote about critics: 'They cut up timber, turning the lofty oak into sawdust.') Perhaps his 'problem', if it can be called that, is that he simply had too many ideas all at once. Schumann himself wrote:

I am affected by everything that goes on in the world and think it all over in my own way, politics, literature and people, and then I long to express my feelings and find an outlet for them in music. That is why my compositions are sometimes difficult to understand, because they are connected with different interests; and sometimes striking, because everything extraordinary that happens impresses me, and impels me to express it in music.

The *Humoreske*, is, I admit, not easy to follow on a first hearing. But surely the greatest things are not so readily appreciated? A bit of extra effort always turns out to be rewarding. Schumann wrote it while in Vienna in 1839. Clara was in Paris for six months that year (this time




without her father), and they would have to wait until September 1840 to be allowed to marry. He wrote to her on 11 March 1839:

Not to have written to you for more than a week, is that right? But I have dreamed about you, and have thought of you with a love such as I have never experienced before. I've been sitting at the piano all week, composing and writing, laughing and crying all at once. All this you will find beautifully depicted in my Opus 20, the *Grand Humoreske*, which is already in the engraver's hands.

Schumann admitted that the piece was 'rather melancholy'. It is certainly not 'humorous' as the title might suggest; the implication is rather of 'moods', of which there are many in this work. When explaining the title to a friend, he complained of the lack of a suitable translation into French, saying: 'It is a pity that no good and apt words exist in the French language for those two most characteristic and deeply rooted of German conceptions, *das Gemütliche* (*Schwärmerische*) and *Humor*, the latter of which is a happy combination of *Gemütlichkeit* and wit.'

The piece opens as though it had already started, and in a mood not unlike the opening of the *Scenes from Childhood* (*Kinderszenen*, Op 15). After only eight bars, we are thrown into G flat major, having begun in B flat, and the colour darkens. These rapid shifts will happen throughout the *Humoreske*. Then comes a section marked 'very fast and light' where Schumann has fun getting stuck on one skipping motive. The tempo accelerates even more before a short pompous passage. Then all of a sudden we find ourselves in the midst of a type of tarantella of exceedingly high spirits. This whole section is masterfully brought to a close by returning to the previous material, ending in pensive mood.


If movements were specified in the *Humoreske* (which they aren't), then we would come to the second with the



section marked *Hastig* ('Hastily'). Again we have a type of ABA form: the opening is both lyrical and breathless, with a curious 'inner voice' that is not intended to be played but rather kept in mind. Then we are off again with some more bravura writing in which Schumann instructs the performer to play 'faster and faster'. In order to get back to the opening material, he uses a marvellous bridge passage which just has its harmonic outline in a series of broken chords that are beautifully ecstatic and calming. A short coda, marked *Adagio*, is pure Schumann.

The third section, marked *Einfach und zart* ('Simply and tenderly') is a ballad-like tune with two brief episodes. This section would be quite easy to play if Schumann didn't then go and insert one of the most difficult passages in all of his piano works: an *Intermezzo* which is pure show. Under something resembling a horn call, the fingers get a good work-out. The short passage in octaves needs some re-arranging between the hands to be playable at all. It's always a bit of a relief to get back to the simple tune when it's over!

One of my favourite parts comes next. The indication *Innig* in Schumann usually means something special is about to happen. A tender melody which reaches out with its ascending octaves is interrupted twice by episodes of totally contrasting natures—the first impish and faster, the second dreamy and loving. Florestan then enters, booting out Eusebius, and starts to prepare for the big



build-up of the piece. Schumann loves to find a rhythmic motif and work it to death—in this case a dotted figure that flits from bottom to top of the right hand in the most wonderful of ways—at first in a hushed pianissimo, but with a twinkle in his eye, and then gradually leading to the big climax. He could have ended the *Humoreske* here and given pianists the kind of ending they like when applause is all that matters (in fact, I have had audiences applaud here on more than one occasion, before realizing their mistake!). But no: he hasn't finished yet. Instead we get a section marked *Mit einigem Pomp* ('With a certain pomposity') that leads us, by means of a gradual tailing off, into the final *Zum Beschluss* ('Towards a resolution'). It is hard to explain what makes this final section (at least for me) very moving. Perhaps it is the lovely breadth and reflection it solicits after all the action that has come before. I don't think the *Humoreske* would be at all the same without it. It is quite long, and half of it is a repetition of itself, but it also has this sense of yearning and longing which was what Schumann was feeling at the time. He is happy in his melancholy. But then he startlingly awakes us from our dream with the briefest of codas, hardly giving the listener time to realize that the piece is now finished. Thus he brings the *Humoreske* to a close, not with some bang-up ending, but rather leaving us to contemplate all the beauties contained within.

ANGELA HEWITT © 2007

ANGELA Hewitt

Angela Hewitt is a phenomenal artist who has established herself at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. Her project to record all the major keyboard works of Bach has been described as 'one of the record glories of our age'. Her discography also includes recordings of Beethoven, Chabrier, Granados, Messiaen, Rameau, Ravel, three discs of Couperin, and the complete Chopin *Nocturnes*.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music where she later studied, going on to learn with the French pianist Jean-Paul Sévilla. She won the Viotti Competition in Italy and the Toronto International Bach Competition, and was a top prizewinner in the Bach competitions of Leipzig and Washington DC, as well as the Dino Ciani Competition at La Scala, Milan.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls as recitalist and as soloist with major orchestras. Her festival appearances have taken her to Lucerne, Osaka, Prague, Moscow and New York, to name but a few places. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself.

Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listener's Award (Royal Philharmonic Society Awards) in



© Peter Hundert

2003. She was made an Officer of the Order of Canada in 2000. She was also awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours in 2006. She has lived in London since 1985 but also has homes in Canada and Umbria, Italy.

In 2006 Angela Hewitt was voted *Gramophone's* 'Artist of the Year'.

ROBERT SCHUMANN Sonate pour piano n°1 & Humoreske

« **U**N CRI DE MON CŒUR VERS LE TIEN » : voilà comment Robert Schumann décrit à sa bien-aimée Clara Wieck sa **Sonata pour piano n°1 en fa dièse mineur, op. 11**. Lorsqu'il la termina, Clara n'avait que seize ans—lui en avait vingt-cinq—et était déjà l'une des pianistes les plus célèbres d'Europe, avec d'innombrables tournées à son actif ; lui essayait toujours de se faire un nom comme compositeur, un main blessée l'ayant contraint d'abandonner l'idée d'être pianiste. Ses parents, qui le voyait en homme de loi, l'avaient forcé à étudier le droit jusqu'à l'âge de vingt ans ; son père à elle (divorcé d'avec la mère quand Clara avait cinq ans) l'avait façonnée jusqu'à en faire sa chose, dont il était d'ailleurs très fier. Robert avait reconstruit Clara quand elle avait neuf ans ; il vint étudier le piano auprès de son père. Alors qu'elle était encore enfant, il lui racontait des histoires de fantômes qui la faisaient hurler d'horreur et de rire.

Ce qui est drôle, c'est que, lorsqu'il entreprit d'écrire cette sonate, en 1833, Schumann était amoureux d'une autre femme : Ernestine von Fricken, elle aussi pianiste, mais pas de la trempe de Clara. Fille d'un noble, elle avait également étudié avec Wieck. Avant ses fiançailles avec Robert, on expédia Clara pour une nouvelle tournée de concerts, afin qu'elle n'entravât pas l'idylle naissante—son père avait remarqué que quelque chose pouvait éclore entre celle qui faisait sa fierté, sa joie, et ce compositeur inconnu, et il était exclu qu'il la laissât devenir une *Hausfrau*. Mais Schumann découvrit bientôt la vraie Ernestine, un rien grossière, parlant mal et illégitime. Cela le dégoûta. Mais probablement Clara n'avait-elle jamais quitté ses pensées. Plus tard, il lui dira : « Il a fallu qu'Ernestine arrive pour qu'on soit ensemble. »


À l'achèvement de sa sonate, en 1835, il avait rompu ses fiançailles avec Ernestine et Clara était désormais la

femme qu'il aimait. Le premier baiser qu'ils échangèrent, en novembre de cette année-là, bouleversa Clara : « Lorsque tu m'as donné ce premier baiser, j'ai bien cru défaillir ; tout est devenu vide et je pouvais à peine tenir la lampe qui éclairait ton chemin vers la sortie. »

Pris dans ces émois, Schumann publia son œuvre sous le titre *Sonate pour piano, dédiée à Clara, par Florestan et Eusebius, op. 11*, sans plus de précisions. Or, la plupart des gens n'avaient aucune idée de qui étaient Florestan et Eusebius. Il s'agissait en fait de Schumann, qui avait baptisé ainsi ses différentes personnalités : Florestan, l'homme d'action et de vigueur, et Eusebius, le rêveur mélancolique. De toute façon, Schumann ne s'est jamais vraiment soucié de ce que pensait la masse. Dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, un journal musical dont il était l'éditeur, il avait constitué la ligue imaginaire des *Davidsbündler* pour contrer les « philistins » conservateurs du monde musical. Probablement ne fut-ce là qu'une manière de plus de les déconcerter.

Même si Clara n'était pas la première dans son cœur quand il commença cette sonate, ses empreintes sont partout et la citation qui ouvre cette notice se poursuit ainsi : « dans lequel ton thème apparaît sous toutes les formes possibles ». On a, depuis, identifié ce thème, une gamme descendante de cinq notes qui apparaît dans toute cette œuvre, mais aussi dans les sonates opp. 14 et 22, et dans la *Fantaisie*, op. 17.

L'ouverture ne pouvait être plus saisissante : par-dessus un accompagnement ondoyant, des appels de trompette réclament à cor et à cris notre attention. Puis les rôles sont renversés, la main gauche assume la mélodie et nous sommes, sans le savoir, d'emblée confrontés au thème du deuxième mouvement. La seconde moitié de cette sublime mélodie est présentée sous une forme dont l'exaltation n'aura d'égale que la



retenue ultérieure. Il m'aura fallu, je l'avoue, rédiger ce texte pour réaliser que le geste d'ouverture de cette sonate (l'appel de trompette) ressurgit dans la première ligne du mouvement lent, comme une brève interjection où la main droite passe par-dessus la gauche—sous une forme inversée, mais le rythme est le même. Lorsque l'introduction lente s'arrête sur une quinte à vide, nous sommes face au mouvement proprement dit, un *Allegro vivace*. La présence de Clara est maintenant à peine voilée. Le motif inaugural, ces quintes bondissantes, provient d'une de ses propres compositions, « Le ballet des revenants », elle-même tirée des *Quatre pièces caractéristiques*, op. 5. Dans ce morceau, Clara utilise également un rythme de fandango emprunté à l'une des œuvres inachevées de Robert: *Fandango* (1831). Réutilisé dans la présente sonate, ce rythme de fandango imprègne tout le premier mouvement. Robert et Clara s'empruntèrent donc mutuellement des éléments de leurs compositions, scellant ainsi leur union—musicalement, du moins. Passé un début fiévreux mais retenu, l'*Allegro* explose avec une énergie incroyable, ce qui exige beaucoup de l'interprète, notamment une immense endurance. Eusebius survient dans le langoureux deuxième sujet en la majeur, et n'omet pas d'insérer le thème descendant de « Clara ». La section de développement a ceci de remarquable qu'elle revient brièvement à l'introduction lente, qui entre en coup de vent. À la fin du mouvement, Schumann ne veut pas lâcher : tout comme à la fin du premier mouvement du concerto pour violon de Mendelssohn, le dernier accord est libéré, mais une note reste en suspens, qui nous embarque directement dans l'*Aria*.

Ce mouvement trouva son origine dans le lied *An Anna* que Schumann composa à dix-huit ans, sur un texte de Justinus Kerner :

Nicht im Thale der süßes Heimath
Beim Gemurmeln der Silberquelle




Bleich getragen aus dem Schlachtfeld
Denk' ich dein, du süßes Leben, denk' ich dein.

*Ce n'est pas dans le val de la douce patrie
Près du murmure de la source argentine
Mais quand je suis emporté, blême, hors du
champ de bataille*

Que je pense à toi, douce vie, que je pense à toi.

Dans la sonate, Schumann donne l'indication *senza passione, ma espressivo*. Moi, je perçois cela comme une vision lointaine mais profondément touchante—pas tout à fait tangible. Les mots du poème me semblent par trop explicites. Qu'il est mieux d'avoir la musique sans les paroles ! La section centrale, un long solo de violoncelle, fait contraste avant le retour du thème. De ce mouvement, Liszt disait qu'il était « l'une des plus splendides pages que l'on connaisse ». Il est, pour moi, l'un des grands moments de mon répertoire.


Dans le *Scherzo*, Florestan repousse Eusebius, ce qui, en fait, nous donne un mouvement complètement fou. Marqué *Allegrissimo* au début, le premier trio s'accélère encore et adopte un comportement des plus malicieux—une espièglerie qui disparaît brièvement, au retour du thème d'ouverture, plus austère. Mais un autre personnage surgit à l'*Intermezzo*, avec l'indication *Alla burla, ma pomposo*. Probablement est-ce un membre du *Davidsbund* venu railler quelqu'un et nous offrir une caricature de polonaise. Puis la partie vraiment folle fait irruption, sorte de récitatif interrompu par des accords exclamatifs. Un personnage embête manifestement tout le monde. Discrètement, il essaie de se glisser par la petite porte (cette gamme ascendante marquée *Quasi oboe*, que j'adore jouer avec un doigt !) mais il est brutalement arrêté. Tout cela est à prendre avec beaucoup d'humour, et non avec un total sérieux, comme je l'ai parfois vu faire—c'est, pour sûr, passer complètement à côté de cet épisode.



Le dernier mouvement est une massive construction aux allures orchestrales qui, en de mauvaises mains, peut paraître interminable. J'en aime absolument chaque moment. Schumann fait ici l'objet de critiques plutôt sévères : comment ose-t-il ne pas écrire de section de développement et se contenter de reprendre une très longue exposition depuis le début, dans différentes tonalités, pour ensuite juste rajouter une coda ? Les mailles du matériau sont trop lâches. Moi, je dis : tout cela est-il tellement important, quand on a un matériau aussi inspiré et des moments d'une tendresse presque invraisemblablement poignante ? Il vaut mieux, ô combien, avoir écrit cela qu'un mouvement de forme parfaite mais assommant. Cette sonate, Clara a dû l'aimer, car elle la tenait pour l'une des plus belles créations de Robert. Le thème d'ouverture, souvent joué trop vite, recèle derechef les cinq notes ascendantes. Les climats changent brutalement—une véritable combinaison de Florestan et d'Eusebius, ici, et le signe certain d'un émoi. À la coda, Schumann lâche tout, mais il ne peut ensuite s'empêcher d'introduire un dernier moment de doute, marquant une courte pause avant de laisser son cœur s'envoler en un ultime geste ascendant.

L'Humoreske en si bémol majeur, op. 20 est aussi de ces œuvres que critiques et musicologues expédient souvent sans ménagement. Dans son *Guide to the Pianist's Repertoire*, Maurice Hinson dit que « ses nombreux thèmes la rendent difficile à suivre ». Une fois encore, Schumann se voit reprocher un manque d'unité et de structure. (Il écrit à propos des critiques : « Ils coupent le bois, réduisant le majestueux chêne en sciure. ») Son « problème », si l'on peut parler de problème, c'est peut-être tout bonnement qu'il a trop d'idées à la fois. Lui-même écrit :

Je suis touché par tout ce qui se passe dans le monde et je pense tout cela à ma manière—la politique, la




littérature, les gens. Après, je meurs d'envie d'exprimer mes sentiments et de leur trouver un exutoire en musique. Voilà pourquoi mes compositions sont tantôt difficiles à comprendre, car elles se rattachent à plusieurs centres d'intérêt ; tantôt saisissantes, car tout ce qui se passe d'extraordinaire m'impressionne et me pousse à l'exprimer en musique.

L'*Humoreske* n'est, je le reconnais, pas facile à suivre à la première écoute. Mais les plus grandes choses ne se laissent pas apprécier si aisément que cela, n'est-ce pas ? Et un petit effort supplémentaire s'avère toujours payant. Lorsqu'il composa cette œuvre, en 1839, Schumann se trouvait à Vienne. Cette année-là, Clara passa six mois à Paris (sans son père, cette fois) et ils allaient devoir attendre septembre 1840 pour pouvoir se marier. Le 11 mars 1839, Robert lui écrit :

Plus d'une semaine que je ne t'ai pas écrit, c'est bien cela ? Mais j'ai rêvé de toi, et j'ai pensé à toi avec un amour que je n'avais encore jamais éprouvé. J'ai passé toute la semaine assis au piano, à composer et à écrire, à rire et à pleurer tout à la fois. Tu trouveras tout cela merveilleusement dépeint dans mon opus 20, la *Grand Humoreske*, qui est déjà entre les mains du graveur.


Schumann admit que cette pièce était « un peu mélancolique ». Une chose est sûre : elle n'est pas « humoristique », comme son titre pourrait le suggérer et son sens implicite est plutôt celui d'« atmosphères », lesquelles ne manquent pas. Ayant à expliquer ce titre à un ami, Schumann déplora l'absence de traduction appropriée en français et déclara : « Il est dommage que la langue française n'ait aucun mot juste ou convenable pour rendre ces deux concepts allemands, caractéristiques entre tous et profondément enracinés, que sont *das Gemütliche* (*Schwärmerische*) et *Humor*, ce dernier étant une heureuse combinaison de *Gemütlichkeit* et d'esprit. »



La pièce s'ouvre comme si elle avait déjà commencé, dans un climat qui n'est pas sans rappeler le début des *Scènes d'enfants* (*Kinderszenen*, op. 15). Après seulement huit mesures, nous voilà précipités dans sol bémol majeur—nous avons démarré en si bémol—et la couleur s'assombrit. Ces changements rapides surviendront tout au long de l'*Humoreske*. S'ensuit une section marquée « très rapide et légère », où Schumann s'amuse à se bloquer sur un motif bondissant. Le tempo s'accélère encore avant un court passage pompeux puis, tout à trac, on se retrouve au beau milieu d'une sorte de tarentelle fort enjouée. Cette section se clôt magistralement sur un retour au matériau antérieur, pour une fin pensive.

Si les mouvements étaient spécifiés dans l'*Humoreske* (mais ils ne le sont pas), la section marquée *Hastig* (« avec hâte ») correspondrait au deuxième. On a, là encore, une espèce de forme ABA : l'ouverture est à la fois lyrique et hors d'haleine, avec une curieuse « voix intérieure » qu'on ne doit pas jouer mais plutôt garder à l'esprit. Puis l'on repart sur un morceau de bravoure, où Schumann enjoint à l'interprète de jouer « de plus en plus vite ». Pour revenir au matériau d'ouverture, il emprunte ensuite un merveilleux pont dont le contour harmonique est une série d'accords brisés splendidement extatiques et apaisants. La brève coda, marquée *Adagio*, est du pur Schumann.

La troisième section, marquée *Einfach und zart* (« simple et tendre ») est un air en manière de ballade doté de deux brefs épisodes. Cette section serait un jeu d'enfant si Schumann ne s'en venait y insérer l'un des passages les plus ardues de tout son piano : un *Intermezzo*, qui est une pure démonstration. Sous ce qui s'apparente à un appel de cor, les doigts doivent se livrer à un bel exercice. Le court passage en octaves appelle un petit réarrangement entre les mains pour être jouable. Et quand c'est fini, on est toujours un peu soulagé de retrouver la mélodie toute simple !



Vient alors l'une de mes parties préférées. Chez Schumann, l'indication *Innig* annonce généralement quelque chose de spécial. Une tendre mélodie qui prend son essor avec des octaves ascendantes est interrompue par deux épisodes que tout oppose—l'un espiègle et rapide, l'autre langoureux et aimant. Florestan fait alors son entrée, boute Eusebius et commence à préparer la grande accumulation de cette pièce. Schumann adore trouver un motif rythmique et le travailler jusqu'à épuisement—ici, c'est une figure pointée qui volette le plus merveilleusement du monde, du bas au haut de la main droite—, d'abord dans un pianissimo étouffé, mais les yeux pétillants, puis en progressant pas à pas jusqu'au grand apogée. Il aurait pu achever là son *Humoreske* et offrir aux pianistes le genre de conclusion qu'ils attendent, quand seuls comptent les vivats (le public m'a, d'ailleurs, plus d'une fois applaudi à cet endroit, avant de réaliser son erreur !). Mais non, il n'avait pas encore fini et une section marquée *Mit einigem Pomp* nous conduit, par une diminution graduelle, au *Zum Beschluss* (« Vers une résolution ») final. Difficile d'expliquer ce qui rend cette dernière section si émouvante (pour moi du moins). Peut-être est-ce la charmante respiration, la réflexion qu'elle appelle après tant d'action. Je ne pense pas que l'*Humoreske* serait vraiment pareille sans elle. Elle est très longue et, pour la moitié, se répète elle-même, mais elle a aussi cet ardent désir, cette aspiration que Schumann ressentait à l'époque. Il est heureux dans sa mélancolie. Et voilà soudain qu'il nous arrache à notre rêve avec la plus brève des codas, donnant à peine le temps à l'auditeur de réaliser que la pièce est finie. Ainsi termine-t-il son *Humoreske* non par quelque conclusion formidable, mais en nous laissant plutôt réfléchir à toutes les beautés qu'elle renferme.

ANGELA HEWITT © 2007
Traduction HYPERION

ROBERT SCHUMANN Klaviersonate Nr. 1 & Humoreske

„**E**IN RUF VON MEINEM HERZEN ZU DEINEM“, so beschrieb Schumann seiner geliebten Clara Wieck die **Klaviersonate Nr. 1 in fis-Moll, op. 11**. Als er sie fertig stellte, war Clara erst 16 Jahre alt, und er war 25. Sie war bereits eine der berühmtesten Pianistinnen in Europa und hatte schon viele Konzertreisen unternommen; er versuchte noch, sich als Komponist einen Namen zu machen, nachdem er wegen der Verletzung seiner Hand die Idee, Pianist zu werden, aufgeben musste. Seine Eltern wollten, dass er Jurist würde und hatten ihn bis zum Alter von 20 Jahren gezwungen, Jura zu studieren; ihr Vater (von der Mutter geschieden) hatte Clara zu seiner eigenen, besonderen Kreation geformt, auf die er sehr stolz war. Robert und Clara hatten sich kennen gelernt, als sie erst neun Jahre alt war und er sein Klavierstudium bei ihrem Vater begann. Als sie noch ein kleines Mädchen war, erzählte er ihr oft Gruselgeschichten, über die sie in entsetztes Geschrei oder helles Gelächter ausbrach.

Als er 1833 seine Sonate zu schreiben begann, war er jedoch in jemand anderen verliebt: Ernestine von Fricken war ebenfalls eine Pianistin, aber nicht in der gleichen Liga wie Clara. Sie war die Tochter eines Aristokraten und studierte ebenfalls bei Wieck Klavier. Bevor Ernestine und Robert sich verlobten, wurde Clara auf eine Konzertreise geschickt, damit sie dieser aufkeimenden Romanze nicht im Weg war, denn Claras Vater hatte erkannt, dass zwischen seinem Augapfel und dem unbekanntem Komponisten etwas aufblühen könnte, und er wollte nicht, dass sie Hausfrau würde. Aber dann erfuhr Schumann die Wahrheit: Ernestine war eher derb, ungehobelt und unehelich geboren, was ihn abschreckte. Und Clara war ihm wohl sowieso nie ganz aus dem Sinn gekommen. Später sagte er, dass Ernestine passieren musste, um ihn und Clara zusammenzubringen.

1835, als die Sonate fertig war, war die Verlobung mit Ernestine vorüber und Clara war jetzt die Frau, die er liebte. Ihr erster Kuss im November dieses Jahres versetzte Clara in Taumel: „Als du mir den ersten Kuß gabst, da glaubt ich mich einer Ohnmacht nahe, vor meinen Augen wurde es schwarz, das Licht, das dir leuchten sollte, hielt ich kaum.“

Unterdessen veröffentlichte Schumann sein Werk als *Pianoforte-Sonate, Clara zueignet von Florestan und Eusebius, op. 11*. Das war alles, was er schrieb, und kaum jemand hatte eine Ahnung, wer Florestan und Eusebius waren. Tatsächlich waren sie die gleiche Person—er selbst, dessen verschiedenen Persönlichkeiten er diese Namen gegeben hatte: Florestan, ein Mann voller Tatkraft und Elan, und der melancholische Träumer Eusebius. Schumann kümmerte sich sowieso nie darum, was die Massen dachten. In der *Neuen Zeitschrift für Musik*, einer Musikzeitschrift, die er herausgab, hatte er den fiktiven Bund der *Davidsbündler* erfunden, um die konservativen „Philister“ der Musikwelt entgegenzuwirken. Dies trug wohl weiter zu ihrer Verwirrung bei.

Auch wenn Clara nicht die erste Stelle in seinem Herzen einnahm, als er die Sonate begann, ist das Werk dennoch stark von ihr geprägt, und er setzte das Zitat am Anfang dieser Programmbeilage mit den Worten „in denen dein Thema auf jede mögliche Weise erscheint“ fort. Dieses Thema einer absteigenden Skala von fünf Noten erscheint nicht nur hier, sondern auch in den beiden anderen Klaviersonaten (opp. 14 und 22) und in seiner *Fantasie* op. 17.

Die Sonate könnte kaum fesselnder beginnen. Über einer wogenhaften Begleitung heischen Trompetensignale Aufmerksamkeit. Nachdem die Stimmen umgekehrt werden und die linke Hand die Melodie übernimmt, wird uns, ohne, dass wir es wissen, unmittelbar das Thema des



ROBERT SCHUMANN


zweiten Satzes vorgestellt. In der Einleitung wird die zweite Hälfte dieser wunderbaren Melodie so exaltiert präsentiert wie sie später verhalten ist. Ich gebe zu, dass ich erst, als ich diese Anmerkungen schrieb, erkannte, dass die Anfangsgeste des Werkes—das Trompetensignal—auch in der ersten Zeile des langsamen Satzes als kurzer Einschub erscheint, wenn die rechte Hand über die linke kreuzt. Es ist umgekehrt, aber der

Rhythmus bleibt gleich. Nachdem die langsame Einleitung auf einer leeren Quinte einhält, beginnt der eigentliche Satz, ein *Allegro vivace*. Claras Anwesenheit ist nun kaum verschleiert. Das Einleitungsmotiv, die Quintensprünge, stammen aus einer ihrer eigenen Kompositionen „Le ballet des revenants“ („Ballett der Gespenster“) aus den *Vier charakteristischen Stücken*, op. 5. In diesem Stück verwendet sie auch einen Fandango-Rhythmus, der aus einem unvollendeten *Fandango* Roberts von 1831 stammt. Robert verwendet diesen Fandango-Rhythmus in der Sonate wieder, wo er den ganzen ersten Satz durchzieht. Sie borgten also in ihren Kompositionen voneinander und vereinten sich zumindest in ihrer Musik. Nach einem fiebrigen, wenn auch gebremsten Beginn, bricht das *Allegro* mit unglaublicher Energie ein, was große Ansprüche an den Spieler stellt und enorme Ausdauer fordert. Eusebius macht seinen Auftritt im träumerischen zweiten Thema in A-Dur, und man darf natürlich das absteigende „Clara“-Thema nicht vergessen. Die Durchführung ist für ihren kurzen Rückblick auf die langsame Einleitung bemerkenswert, die plötzlich eintritt, aber nicht lange dauert. Am Ende des Satzes will Schumann nicht loslassen. Wie am Ende des ersten Satzes in Mendelssohns Violinkonzert hört der letzte Akkord zwar auf, lässt aber eine Note weiterklingen, was ohne Unterbrechung in die *Aria* führt.

Dieser Satz begann als das Lied *An Anna* auf einen Text von Justinus Kerner, das Schumann im Alter von 18 Jahren schrieb:

Nicht im Thale der süßen Heimath
Beim Gemurmel der Silberquelle
Bleich getragen aus dem Schlachtfeld
Denk' ich dein, du süßes Leben, denk' ich dein.


In der Sonate gibt er die Anleitung *senza passione, ma espressivo* („ohne Leidenschaft, aber ausdrucksvoll“).



Für mich ist es wie eine Vision, die zwar weit entfernt, aber höchst bewegend ist—nicht ganz fassbar. Die Worte des Gedichtes scheinen mir viel zu detailliert. Wie viel besser, die Musik ohne Worte zu haben! Der Mittelteil ist ein langes Cellosolo, das einen Kontrast vor der Wiederkehr des Themas bietet. Liszt sagte über diesen Satz, dass er die schönsten Seiten enthielt, die wir kennen. Für mich ist es einer der größten Augenblicke in allen Werken meines Repertoires.

Im *Scherzo* stößt Eusebius Florestan beiseite und gibt uns einen eher verrückten Satz. Am Anfang schon *Allegro* überschrieben, wird das erste Trio sogar noch schneller und verhält sich ganz schelmisch. Die Verspieltheit hält momentan ein, wenn wir zum strengeren Anfangsthema zurückkehren. Aber im *Intermezzo* mit der Anweisung *Alla burla, ma pomposo* („spaßhaft, aber pompös“) tritt ein anderer Charakter ein. Dies dürfte wohl ein anderer *Davidsbündler* sein, der sich über jemanden lächerlich macht und uns eine Karikatur einer Polonaise zeichnet. Dann fängt der wirklich verrückte Teil an: eine Art Rezitativ, das von emphatischen Akkorden unterbrochen wird. Ein Charakter ist offensichtlich ein wahrer Plagegeist. Er versucht, durch die Hintertür zu schlüpfen (die *Quasi oboe* überschriebene aufsteigende Skala, die ich gerne mit einem Finger spiele!), wird aber abrupt gebremst. All dies muss ganz humorvoll genommen werden. Ich habe es völlig ernst gespielt gehört, was die Absicht bestimmt völlig verfehlt.


Der letzte Satz ist eine massive, orchestrale Struktur, die unter den falschen Händen endlos klingen kann. Ich liebe jede Sekunde. Schumann wird hier oft heftig kritisiert: wie kann er sich erdreisten, keine Durchführung zu schreiben, sondern stattdessen eine sehr lange Exposition in verschiedenen Tonarten zu wiederholen und dann einfach eine Coda anzuhängen? Das



Material ist zu lose verknüpft. Was macht das eigentlich aus, frage ich, wenn das Material so inspiriert ist? Wie viel besser, so etwas zu schreiben als einen formal perfekten, langweiligen Satz. Clara muss er gefallen haben, denn sie betrachtete die Sonate als eine der besten Kreationen Roberts. Das Anfangsthema, oft zu schnell gespielt, enthält wiederum jene fünf aufsteigenden Noten. Die Stimmung schlägt schnell um—eine wahre Vereinigung von Florestan und Eusebius hier und ein sicheres Anzeichen für emotionale Aufwühlung. Wenn er schließlich zur Coda gelangt, wird alles losgelassen, aber dann kann er sich nicht von einem letzten Moment des Zweifels zurückhalten und hält kurz ein, bevor sein Herz sich in einer letzten erhebenden Geste aufschwingt.

Die **Humoreske in B-Dur, op. 20** ist ein weiteres Werk, das oft von Kritikern und Musikwissenschaftlern kurz abgefertigt wird. Maurice Hinson sagt in seinem *Guide to the Pianist's Repertoire* („Führer zum Pianistenrepertoire“), dass „seine zahlreichen Themen es schwierig machen, ihm zu folgen“. In diesem Werk wird Schumann wieder für seinen Mangel an Einheitlichkeit und Struktur kritisiert. (Schumann schrieb über Kritiker, dass sie das Holz zerhacken, bis von der noblen Eiche nur noch Sägemehl übrig bleibt.) Sein „Problem“, wenn man es so nennen kann, ist vielleicht, dass er zu viele Ideen gleichzeitig hatte. Schumann schrieb:

Ich bin von allem betroffen, was in der Welt vor sich geht und denke auf meine eigene Art darüber nach—Politik, Literatur, Leute—und dann will ich meine Gefühle ausdrücken und finde einen Auslass dafür in Musik. Deshalb sind meine Kompositionen manchmal schwer zu verstehen, weil sie durch verschiedene Interessen verbunden sind, und manchmal frappant, weil alles Außerordentliche, was passiert, mich beeindruckt, und mich zwingt, es in Musik auszudrücken.




Ich gebe zu, dass es beim ersten Anhören nicht leicht ist, der *Humoreske* zu folgen. Aber die größten Dinge sind doch bestimmt nicht die am leichtesten zugänglichen? Etwas extra Mühe lohnt sich immer. Schumann schrieb sie 1839 in Wien. Clara war in diesem Jahr sechs Monate in Paris (diesmal ohne ihren Vater), und sie mussten bis September 1840 warten, bevor sie heiraten durften. Am 11. März 1839 schrieb er ihr:

Dir über eine Woche nicht geschrieben zu haben, stimmt das? Aber ich habe von dir geträumt, und deiner mit solcher Liebe gedacht, wie ich sie nie zuvor verspürte. Ich habe die ganze Woche am Klavier gegessen, komponiert und geschrieben, gelacht und geweint—alles gleichzeitig. All dies wirst du in meinem Opus 20, der *Grosse Humoreske*, die bereits in den Händen des Notenstechers ist, wunderbar beschrieben finden.

Schumann gab zu, dass das Stück recht „melancholisch“ war. Es ist keinesfalls „humorvoll“ wie der Titel andeutet; er spielt eher auf „Stimmungen“ an, von denen sich in diesem Werk viele verschiedene finden. Als er einem Freund den Titel erklärte, beschwerte er sich über den Mangel an einer französischen Übersetzung und bemerkte, dass es schade sei, dass es in der französischen Sprache keinen geeigneten französischen Ausdruck für zwei der charakteristischsten und am tiefsten verwurzelten deutschen Vorstellungen, *das Gemütliche (Schwärm-erische)* und *Humor*, gäbe, wobei der Letztere eine glückliche Verbindung von Gemütlichkeit und Witz sei.

Das Stück beginnt, als ob es schon im Gange ist, und in einer Stimmung, die der am Anfang der *Kinderszenen* op. 15 nicht unähnlich ist. Nach nur acht Takten in B-Dur werden wir nach Ges-Dur versetzt, und die Farben verdüstern sich. Diese rapiden Wechsel finden sich in der *Humoreske* durchweg. Dann folgt ein *Sehr rasch und leicht* überschriebener Abschnitt, wo Schumann Spaß




damit treibt, auf einem hüpfenden Motiv stecken zu bleiben. Das Tempo verschnellert sich noch, bevor eine kurze pompöse Passage beginnt. Dann finden wir uns plötzlich in einer Art lebensübersprühender Tarantella. Dieser ganze Abschnitt wird mit einer Rückkehr zum vorherigen Material meisterlich abgeschlossen und schließt in nachdenklicher Stimmung.

Wenn die *Humoreske* in einzelne Sätze geteilt wäre (was sie nicht ist), wären wir mit dem *Hastig* bezeichneten Abschnitt beim zweiten angelangt. Auch hier findet sich eine ABA-Form: der Anfang ist gleichzeitig lyrisch und atemlos mit einer seltsamen „inneren Stimme“, die nicht gespielt, sondern nur im Sinne behalten werden soll. Dann geht es wieder mit mehr bravourösem Schreiben weiter, in dem Schumann den Interpreten auffordert, „schneller und schneller“ zu spielen. Um zum Anfangsmaterial zurückzukehren, verwendet er eine herrliche Brückenpassage, deren harmonische Kontur sich in einer Reihe gebrochener Akkorde findet, die wunderschön ekstatisch und beruhigend wirken. Eine kurze Coda, *Adagio*, ist reinstes Schumann.

Der dritte Abschnitt, *Einfach und zart*, ist eine balladenhafte Melodie mit zwei kurzen Episoden. Dieser Abschnitt wäre leicht zu spielen, wenn Schumann nicht eine der schwierigsten Passagen in all seiner Klaviermusik eingeschoben hätte: ein *Intermezzo*, das reine Schau-stellerei ist. Unter einem hornähnlichen Signal werden die Finger gründlich exerziert. Für die kurze Passage in Oktaven ist es nötig, die Verteilung auf die Hände umzuorganisieren, um sie überhaupt spielbar zu machen. Es ist immer eine Erleichterung, wenn sie vorbei ist, wieder zur schlichten Melodie zurückzukehren!

Dann folgt einer meiner Lieblingsteile. Die Anweisung *Innig* bedeutet bei Schumann gewöhnlich, dass etwas besonderes bevorsteht. Eine zarte Melodie, die sich mit ihren aufsteigenden Passagen ausbreitet, wird zwei Mal



von Episoden mit völlig andersartigem Charakter unterbrochen—die erste schelmisch und schneller, die zweite träumerisch und liebevoll. Dann tritt Florestan auf, wirft Eusebius hinaus und beginnt, die große Steigerung des Stückes vorzubereiten. Schumann liebt es, ein rhythmisches Motiv zu finden und es sozusagen tot zu schinden—in diesem Fall eine punktierte Figur, die auf wunderlichste Weise vom tiefsten bis zum höchsten Register der rechten Hand huscht—zuerst in einem gedämpften pianissimo, aber mit einem Zwinkern im Auge, dann allmählich zum großen Höhepunkt führend. Er hätte die *Humoreske* hier abschließen und Pianisten den Schluss geben können, den sie lieben, wenn es ihnen einzig um Applaus geht (mein Publikum hat sogar oft hier zu applaudieren begonnen, bevor es seinen Fehler merkte!). Aber nein, er ist noch nicht fertig. Stattdessen bekommen wir einen Abschnitt, der *Mit einigem Pomp* überschrieben ist und allmählich bis zum letzten

Abschnitt, *Zum Beschluss*, abflaut. Es lässt sich schwer erklären, was diesen Schlussabschnitt (für mich zumindest) so bewegend macht. Vielleicht ist es die wunderbare Breite und Besinnlichkeit, die er nach all der vorhergehenden Geschäftigkeit bietet. Ich glaube, dass die *Humoreske* ohne ihn nicht das gleiche wäre. Er ist relativ lang, und die Hälfte ist seine Wiederholung, aber er besitzt auch das Gefühl von Sehnsucht und Verlangen, das Schumann damals spürte. Er ist glücklich in seiner Melancholie. Aber dann weckt er uns plötzlich mit einer ganz kurzen Coda aus unserem Traum auf. Und gibt dem Hörer kaum Zeit, zu realisieren, dass das Stück jetzt zu Ende ist. Damit bringt er die *Humoreske* nicht explosiv zum Abschluss, sondern nachdenklich über all das Schöne, das in ihr enthalten ist.

ANGELA HEWITT © 2007
Übersetzung RENATE WENDEL

